PRZEGLĄD MUZYCZNY



Rok I. POZNAŃ 1925 Nr. 1.

TREŚĆ.



ROK 1. NR. 1.

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

5 STYCZEŃ 1925. POZNAŃ.

W miejsce programu.

Dr. Henryk Opieński.

Muzykalność a estetyczna kultura.

Aż nazbyt często słyszy się narzekania na małą muzykalność Polaków; jej to brakowi przypisuje opinja publiczna bardzo chętnie winę niepowodzenia poważniejszych koncertów oraz deficyty operowe tak dobrze w Warszawie jak Lwowie lub Poznaniu. Bo, że istotnie publiczość polska na dobre koncerta i na artystyczną wartość mające przedstawienia operowe mało uczęszcza, wiedzą o tem wszystkie dyrekcje przedsiębiorstw koncertowych i teatralnych w całej Polsce. W pierwszym rzędzie wie o tem Filharmonja warszawska i to od dawna; nie potrzeba się w tym wypadku powoływać na „powojenne stosunki“ lub na obecny „kryzys finansowy“; — przed wojną było tak samo. Czyż więc istotnie brak muzykalności u Polaków (oczywiście aryjczyków) jest powodem, że t. zw. muzyczna kultura nie może na naszym gruncie zapuścić korzeni? Przyczyna jest głębsza i gdzieindziej szukać jej należy.

Przedewszystkiem przesądem jest opinja o niemuzykalności Polaków.

Muzykalność jest to właściwość reagowania słuchowego i uczuciowego na dźwięki muzyczne; słuchowego nie w znaczeniu słyszenia jako przeciwstawienia głuchoty ale słyszenia dźwięków muzycznych ze zdawaniem sobie sprawy z ich wartości choćby najbardziej ogólnikowo, choćby nawet podświadomie, instynktowo. Że lud polski od niepamiętnych czasów na dźwięki muzyczne tak słuchowo jak uczuciowo reagował łatwo

udowodnić faktem, iż śpiew i muzyka stały się nieodłącznym towarzyszem codziennego jego życia, jego obrzędów i rodzinnych uroczystości. Olbrzymia literatura polskiej ludowej pieśni świadczy o tem dostatecznie. Lud polski zatem był chyba — i jest jeszcze — muzykalny. Czy warstwa — dawniej szlachecka — dziś przemięszana gruntownie z mieszczańską i ludową sferą, a stanowiąca tak zwaną intelligencję miałaby być z innej gliny ulepioną niż ten rozśpiewany i roztańczony lud polski? Jest ona tak samo muzykalną. Iluż to spotkać można po miastach i po wiejskich dworach młodych ludzi, którzy się nigdy muzyki nie uczyli a grają do tańca z pamięci równie dobrze tuziny kujawiaków i oberków, jak najmodniejsze shimy; iluż to się spotyka młodych i starszych ludzi nie znających zupełnie nut, a lubiących zapamiętale fantazjować na fortepianie na „własne tematy"; iluż nawet takich co powróciwszy z nowej operetki są w stanie, dobierając jako tako harmonje wygrać, spamiętane walczyki czy aryjki, a w najgorszym razie je wygwizdać. To wszystko są dowody muzykalności — ale jakiej? muzykalności instynktowej — podobnej do muzykalności małoruskiego chłopa, który również instynktowo (prawdopodobnie pod wpływem kultury cerkiewnej muzyki) śpiewając chórem improwizuje harmonje dwu, trzy a nawet czterogłosowe. Ale tak, jak nasza, lubiąca śpiewki i muzykę szlachta za czasów Augusta Sasa stroniła od wytwornych włoskich przedstawień operowych w Warszawie, choć król Jegomość zaprasza bezpłatnie, a do dyrygowania samego słynnego „Sassone", J. A. Hassego sprowadzał, tak dzisiejsza nasza przeciętna publiczność — bezsprzecznie na ogół muzykalna — stroni od poważnych, wartościowych koncertów i od, głębszą artystyczną wartość posiadających, przedstawień operowych. I to stroni nie tylko ta podświadomie muzykalna, której z kulturą muzyczną nic nie łączy, ale w wielu wypadkach i taka, która swoją muzykalność dokumentuje w sposób praktyczny.

Do tego rodzaju publiczności należą amatorowie, którzy z zamiłowaniem uprawiają naprzykład muzykę zbiorową, a więc śpiewają w chórach lub grywają w zespołach kameralnych. Jakże często ich zamiłowanie do muzyki ogranicza się do tak zwanego „muzykowania", w którem biorą bezpośredni udział; słuchanie choćby najlepszej muzyki obchodzi ich znacznie mniej. Po za tego rodzaju amatorami, którzy mogliby stanowić najlepszą publiczność, istnieje oczywiście rodzaj snobów muzycznych, goniących za koncertami renomowanych a zwłaszcza dobrze reklamowanych gwiazd estradowych lub operowych. Stopniem krytycznym ich odczuwania muzyki jest — jeżeli idzie o śpiew — gatunek głosu śpiewaka, jeżeli idzie o instrument, technika wirtuoza. Zjawiska podobnych snobów tyczą zresztą publiczności całego świata nietylko naszej polskiej. Stopnie muzycznej kultury danej publiczności dadzą się w stosunku do muzyki wokalnej naprzykład

bardzo jasno określić. Stopień najniższy, prymitywny, to reagowanie wyłączne na barwę, (możliwie zmysłową!) na gatunek głosu; byle głos był „ładny“ — co się śpiewa i jak się śpiewa, obojętne. Drugi wyższy nieco stopień słuchacza reaguje na rodzaj kompozycji — niezadawalniając się byle czem. Trzeci wreszcie najwyższy typ słuchacza zwraca uwagę na artyzm wykonania i na rodzaj repertuaru równocześnie.

Publiczności trzeciej kategorji jest u nas jeszcze bardzo, bardzo mało.

A mimo to Polacy są muzykalni.

Jakże objaśnić te dwie pozorne sprzeczności? — Tłomaczeniem prostem, choć nie przynoszącem nam zaszczytu: brakiem estetycznej kultury. Bo być muzykalnym a mieć potrzeby estetyczne są to dwa pojęcia, które nie koniecznie iść muszą w parze; w tej też rozbieżności leży powód, że może nieraz różne warstwy naszej publiczności reagują na muzykę, ale mało reagują na prawdziwą Sztukę muzyczną. — Niemcy uchodzą od dosyć dawna za naród ogromnie muzykalny. Opinja nieścisła. Niepotrzeba się powoływać na dawnych kronikarzy, którzy śpiew Germanów do „wycia wilków“ porównywali — wystarczy przewertować listy z podróży i pamiętniki z XVIII-go wieku, aby się przekonać, na jak niskim stopniu stała — do niedawna jeszcze — muzykalność w Niemczech, zwłaszcza w Prusach. Nie miał co do tego wątpliwości Stary Fryc, który krzewiąc koszarowym sposobem feldfebla muzyczną kulturę w Berlinie, z największą pogardą odnosił się do niemieckich śpiewaków i śpiewaczek operowych. Ale te koszarowe manjery były widocznie trafnie przystosowane do duszy pruskiej, bo istotnie osiągnęły swój cel; już w pierwszej połowie XIX-go wieku opera berlińska posiada doskonałe chóry i orkiestry, druga połowa XIX-go wieku doprowadza zaś kulturę chóru i orkiestry w Niemczech do wyżyn doskonałości. I to oczywiście nie tylko muzyka tj. jej wykonanie stało się idealnem, ale wszędzie zjawiała się tłumnie chętna — jeżeli nie zapalona — do słuchania poważnych utworów publiczność.

A przecież muzykalność Niemców — tych Niemców, którzy przemocą porywali w XV-ym i XVI-ym wieku polskich skrzypków, aby się nimi w braku własnych na swoich dworach posługiwać, ta wrodzona, instynktowa muzykalność niemiecka jest od polskiej o wiele niższa. Oczywiście byłoby błędem wyobrażać sobie, że Polaka można podnieść kulturalnie za pomocą knuta i żołnierskich rozkazów, jak to ze swymi Prusakami czynił Wielki Fryderyk — ale, że go podnieść trzeba, nie ulega wątpliwości. Inaczej przepaść dzieląca naszych prawdziwie wartościowych artystów od szarej publiczności stanie się nie do przebycia; a nie wypełnią jej, sztuczną reklamą wydmuchane wielkości, które kontakt z tłumem utrzymują tylko dzięki temu, że same albo pozbawione są wyższego estetycznego polotu i głębszego artystycznego ducha, albo dla doraźnych sukcesów zniżają chętnie swój lot do poziomu nie wyrobionej

estetycznie i artystycznie publiczności. — Pierwszym krokiem do osiągnięcia pewnego poziomu wymagań estetycznych jest wogóle rozwój intellektualny. Za przykład służyć może — Kraków. Aryjska intelligencja podwawelskiego grodu przedstawia interesujący typ estetyczny. Muzyka jako taka stała zawsze w Krakowie na dosyć nizkim poziomie, ani stałej opery, ani stałych wartościowych koncertów symfonicznych nie było tam nigdy, ale mimo to — to jest mimo, że młodzież nie miała na czem wyrabiać swoich gustów muzycznych — ogólna atmosfera intellektualna i artystyczna sprawiała, że krakowska publiczność koncertowa, (nie dzisiejsza przeważnie żydowska, lecz dawna aryjska) wibrowała, odczuwała istotnie wyższe kategorje muzycznych produkcji — że posiadała w znacznym dosyć stopniu potrzebę estetyczną muzyki choć głębszego wyrobienia muzycznego nie miała. Inaczej Warszawa; prócz tradycji operowych, przekazywanych z pokolenia na pokolenie od Stanisławowskich czasów — atmosfery artystycznej w całem tego słowa znaczeniu nic tam wzniecić nie mogło. Ciężkie zmagania się polityczne z moskiewską przemocą znajdowały swój wyraz w kierunkach polityczno-literackich — szkoła nie dawała nic prócz hartowania a czasem paczenia charakterów — intellektu i zmysłu estetycznego oczywiście nie rozwijała. Dlatego nawet tak wspaniale w zaczątku swoim (w 1901-ym roku) postawiona instytucja jak Filharmonja nie mogła wytworzyć wyższej kultury artystycznej; po zapale dwóch pierwszych lat — zapale na poły patrjotycznym a na poły z mody płynącym publiczność aryjska znużyła się symfonjami i zaczęła zostawiać miejsca przybyszom z Nalewek a potem z Rosji. Wkrótce też ta sama polska publiczność nie chodząca już zgoła na koncerty znalazła arcywygodną dla swego lenistwa i dla swego braku estetycznych potrzeb wymówkę: zażydzenie Filharmonji. Dzisiaj redutą rozmiłowanej w sztuce garści aryjskiej intelligencji stały się — nieco kopciuszkowo traktowane — południowe koncerty niedzielne. Z tych koncertów, oraz z tak zw. koncertów magistrackich może jednak wyrość z czasem przyszła polska publiczność Symfonicznych koncertów.

Wysoko pod względem muzykalnym stała zawsze publiczność lwowska — od dawnych jednak już czasów przemięszana z żydami i rusinami. Atmosfera muzyczna czysto polskiego Lwowa ma jednak swoje piękne tradycje. Tradycji tych za to nieposiada — nie ze swojej zresztą winy — Poznań. Wiadomo, że to co przed wojną było w Poznaniu poważną sztuką muzyczną, było niemieckie, a więc dla patrjotycznego uczucia polskiego niedozwolone; muzyka była dla Niemców jednym ze środków propagandowych, miała świadczyć o potędze sztuki i wiedzy niemieckiej. O rozwój polskiej sztuki i wiedzy wśród ludności Poznania Niemcom bynajmniej nie chodziło — dlatego nie starali się o żadną porządną szkołę muzyczną — woleli zostawić Polakom krwawiącym

swe dłonie w walce o ziemię, handel i przemysł — ich własne domorosłe usiłowania na polu muzyki. Zdolniejsze jednostki wyławiali za to skwapliwie do swoich stołecznych konserwatorjów i bardzo chętnie przygarniali do swego łona; wiedzieli dobrze, że prawdziwy, na wyższą skalę muzyk, skoro raz zasmakuje w istotnie wyższej kulturze, nie będzie już chciał na prowincjonalne powrócić podwórko. Była w tem postępowaniu wyższa a zbrodnicza perfidja. Szkoła pruska dawała wykształcenie — stwarzała potrzeby kulturalne w zakresie materjalnym, ale potrzeb duchowych i estetycznych dać nie mogła, bo one dla niej istniały tylko jako broń polityczna — na którą społeczeństwo szczęśliwie reagowało. Reagowało, ale zarazem reagując, nie rozwijało się pod względem estetyczno-artystycznym tak, jakby się rozwinąć mogło. Oto są „grzechy żywota“ publiczności polskiej trzech zaborów w stosunku do Sztuki muzycznej.

Nie rzekoma „niemuzykalność“ ale brak estetycznych potrzeb z rozwojem intelektu i pogłębieniem ducha w parze idących, stoi na przeszkodzie, że kultura muzyczna w Polsce u ogółu publiczności istnieje zaledwie w embrjonalnym stanie. Nie pomagają też do jej rozwoju ciężkie warunki materjalne w jakich po wojnie znalazła się inteligencja ale nawet naprawa tych stosunków materjalnych, nawet samo umuzykalnianie nie rozwiąże kwestji, skoro intellekt się nie rozwinie a dusza nie stanie się na piękno, dobro i prawdę wrażliwa. Sztuka muzyczna w najwyższem, istotnem jej znaczeniu to nie jest żaden kwiat cieplarniany, estetyczna kultura to nie jakieś zniewieściałe, petroniuszowskie gonienie za przerafinowaną subtelnością wrażeń. Sztuka muzyczna to zmaterjalizowanie dźwiękowe najwyższych pierwiastków duchowych jednostki twórczej, estetyczna kultura to stan duchowy i umysłowy słuchacza, pozwalający mu czuć się dobrze w atmosferze najśmielszych, najgórniejszych poczynań twórczych duchów i dający możność wchłaniania w siebie piękna i siły z tych wysokich sfer płynących. Będą i muszą zawsze istnieć: muzyka - patrjotyczna (hymny narodowe), muzyka - zabawa (taniec), muzyka - pobudka (marsze wojskowe), ale związek tych muzycznych produkcji ze Sztuką muzyczną jest dosyć luźny. Ich polem działania jest wyłączne pobudzanie uczucia lub instynktu rytmicznego — często: uczucia przy pomocy znaczenia słów i instynktu rytmicznego (np. Mazurek Dąbrowskiego), rzadziej: uczucia przy wyłącznej pomocy śpiewanych, silnie wyrazistych słów (np. Rota Konopnickiej). Publiczność muzykalna ale muzykalna tylko z natury, instynktowo, o ile by się chciała zadowolić obcowaniem z tymi najprostszymi typami muzycznych produkcji, byłaby jako ów sługa biblijny, który swój talent zakopał w ziemię. Tak jak nad wyrobieniem wrodzonych twórczych zdolności winni pracować kompozytorowie tak samo nad podniesieniem swych artystycznych gustów i nad rozwinięciem wrodzonej muzykalności winna pracować publiczność.

Aby jednak ci kompozytorowie swe zdolności należycie rozwinąć mogli, aby swe obowiązki wobec narodowej twórczości należycie spełniali, muszą żyć w atmosferze dającej im pewność, że ci dla których tworzą, usiłowania ich rozumieją, że się rezultatami tych usiłowań cieszą i że one do życia im potrzebne.

Stworzenie podobnej atmosfery będzie zależało w wysokim stopniu nie tylko od jakości szkół muzycznych ale również od ogólnego wychowania szkolnego, które obok uwzględnienia nauk ścisłych winno budzić poczucie potrzeb estetycznych; następnie od jakości koncertów i przedstawień operowych a wreszcie od pism tak codziennych jak muzycznych.

W liczbie tych ostatnich „Przegląd Muzyczny" będzie się starał zdobyć miejsce w pierwszym szeregu a pójdzie za tradycjami tych szanownych pracowników, którzy w gorszych czasach niż my orali, bronowali i obsiewali według sił swoich glebę narodowej muzykalności. — Przypominać tę ich pracę, nie tracić z pamięci ich szlachetnych wysiłków a z oczyma wpatrzonemi w przyszłość wydobywać z dawnej przeszłości cenne pamiątki i uczyć cenić w ludowej sztuce te pierwiastki, które się kiedyś złożą na norwidowską „całość narodowej sztuki", to są zadania „Przeglądu Muzycznego".

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Wskazówki zbierania melodyj ludowych.

Od czasów *Kolberga* praca nad polskiemi melodjami ludowemi osłabła zupełnie widocznie, w szczególności zaś praca wydawnicza mająca podawać nowe materjały muzyczne (melodje). Nie można również oprzeć się wrażeniu, iż praca, polegająca na gromadzeniu ludowego materjału melodyjnego ustała zupełnie, a prócz tego ludoznawstwo muzyczne doznało niewątpliwie wielkich strat zwłaszcza z powodu długotrwałych działań wojennych. Coprawda już przed r. 1914 ilość wydawnictw z zakresu folkloru muzycznego znacznie się zmniejszyła; ale ruch zbierawczy, przynajmniej na niektórych ziemiach polskich, nie ustawał, jakkolwiek motywy tego ruchu nie zawsze płynęły z czystego zamiłowania do tekstów i melodyj ojczystych, z potrzeby pracy ludoznawczej, z uświadomienia konieczności tej pracy tak bardzo wydatnej u obcych. Co więcej — motywy te nie zawsze miały swe źródło w granicach etnicznych polskich, a tylko wykonanie pracy dokonywało się „siłami" polskiemi. Jeśli weźmiemy pod uwagę rezultaty pracy zbierawczej od czasów *Kolberga* pod względem ilościowym, to — pominąwszy niezupełne jeszcze wydania pośmiertnych materja-

łów po *Kolbergu* — wskażemy bez żadnego wahania na zbiory tekstów i melodyj znajdujące się w tekach rękopiśmiennych *Muzeum etnograficznego* w Krakowie, pod zarządem zasłużonego kustosza *Seweryna Udzieli.* Zbiory te powstały na zachętę b. austrjackiego przedsięwzięcia, pozostającego pod opieką ministra wyznań i oświaty w Wiedniu i miały być wydane jako część wielkiej publikacji p. t. *Das Volkslied in Oesterreich.* Na szczęście materjały pozostały w Polsce, w przeciwieństwie do materjałów zbieranych w innych krajach lub częściach krajów b. monarchji. Powstały zaś w ten sposób, że organizatorowie galicyjscy powierzyli pracę zbierawczą przeważnie nauczycielstwu, które w miarę sił i za małem, aby nie powiedzieć minimalnem. wynagrodzeniem notowało teksty i (niekiedy) melodje ludowe, przesyłając je do central krajowych, na czele których stały osobistości ze sfer szkolnych. Nie należy sądzić, iż wszystkie powiaty lub wszystkie miasteczka, wsi, wioski i przysiółki lub osiedla powiatów zostały wyzyskane. Niemniej jednakże rezultaty ilościowe na zewnątrz przynajmniej, posiadały pewien wygląd dodatni, udowadniający jakąś możność pracy. Nie będziemy oczywiście zastanawiali się nad odpowiedzią, czy zbiór choćby tego rodzaju powstałby bez wyszczególnionego powyżej, zewnętrznego impulsu lub niekiedy nawet wprost nakazu. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż był rezultatem jakiej-takiej organizacji, i że po rozpadnięciu się tej organizacji praca zbierawcza zamarła, warunki zaś obecne pozwalają interesowanym jedynie na korzystanie ze zbioru Muzeum krakowskiego, lecz nie na wydanie materjałów, jako bardzo niekompletnych i problematycznych. Pierwszy zatem wniosek, jaki wynika z powyższych zdań, jest: Celem dokładnego wyzyskania obszarów polskich w zakresie ludowych melodyj jest niezbędna organizacja. Wglądnięcie w zbiór krakowski pozwala nam dojść do innych również wniosków, poprzedzonych szeregiem spostrzeżeń i uwag. Zajmą nas ujemne cechy, gdyż są najbardziej ostrzegawcze, a więc pouczające pod względam metodycznym, a także organizacyjnym.

Grupujemy je w następujący sposób:

1. Szereg wsi, a nawet powiatów, reprezentują wyłącznie lub przeważnie tylko teksty bez melodyj. Dowód to, że odnośny zbieracz lub zbieracze nie byli w możności zanotowania melodyj zapomocą nut, albo też nie interesowali się muzyczną stroną pieśni ludowych. Jeśli zważymy, iż w całokształcie polskich wydawnictw dotyczących pieśni ludowej ilość wydanych tekstów stanowi procentowo olbrzymią przewagę — wszak istnieją monografie tekstowe (zbiory) nie zawierające ani jednej melodji — a równocześnie przypomnimy sobie, iż na pojęcie pieśni ludowej składa się tekst i melodja (mimo istnienia wyjątków), to nie popełnimy żadnej przesady, jeśli zbiory takie nazwiemy jednostronnemi i jeśli wskażemy na konieczność nietylko uzupełnień, ale

wręcz na konieczność wzmożenia jeśli nie przewagi pracy nad melodjami w stosunku do tekstów ludowych, aby osiągnąć choć w przybliżeniu równowagę w obrazie ludowej pieśni.

2. Porównanie rodzaju materjałów zbioru, o którym mowa, przekonuje nas, iż najczęściej zbieracze, mogący notować melodje za pomocą nut, ograniczają się do podania pewnej zwykle nieznacznej, ilości melodyj powszechnie znanych i wielokrotnie już przez *Kolberga* lub innych wydawanych, a nawet rozpowszechnionych przez wiele wydań śpiewników („narodowych“, „szkolnych“ i t. p.), i to nie w formie warjantów, lecz w identycznem brzmieniu, tak, iż melodje te łatwo ze śpiewnika przepisać i uledz złudzeniu, że się powiększa materjały. Niewątpliwie warjanty są niezbędne do badania dzielnicowych odrębności i już nieraz zadokumentowały swą w tym kierunku wartość. Jednakże istnieją melodje, które ustaliły się i nie ulegają żadnym zmianom od długiego czasu. Notowanie ich nie jest potrzebne, co najwyżej można zaznaczyć, iż w tej lub innej miejscowości są znane lub śpiewane. Może to niekiedy być przydatnem dla „topografji pieśni ludowej“, zwłaszcza na pograniczach etnicznych, lub na obszarach notorycznie mało lub wcale nie opracowanych. (Tu należą n. p. w Małopolsce: powiat żywiecki, nowosądecki, limanowski, okolice Jordanowa, północna część powiatu nowotarskiego (na północ od N. Targu), Spisz, Orawa, powiat jasielski, krośnieński, wogóle zatem górzyste okolice na południe od linji Cieszyn-Biała-Wadowice-Myślenice-Bochnia Tarnów).

3. Zbieracze, nie będący etnografami muzycznymi, ograniczają się w zasadzie do notowania melodyj łatwych, a więc przeważnie tanecznych, jako rytmicznie nietrudnych, zazwyczaj prawie schematycznych co do rytmiki i formy, także metryki. To samo można powiedzieć o wielu melodjach pieśni religijnych z powodu powolnego tempa i małych zazwyczaj zmian rytmicznych. Przy tej sposobności należy zaznaczyć, iż melodje religijne niesłusznie bywają przez zbieraczy niekiedy pomijane, tak, iż mimo licznych stosunkowo wydawnictw nie możnaby określić jasno stosunku polskich melodyj religijnych do chorału. — Zbierane bywają zatem przeważnie pieśni z łatwemi melodjami, i to albo mało dla danej ziemi, okolicy lub miejscowości charakterystycznemi albo nie dającemi poglądu na prawdziwy obraz zasobności muzycznej tubylców. Przez zasobność muzyczną rozumiem nie środki tonalne, rytmiczne i meliczne (melodyjne), lub nawet harmoniczne, przyswojone przez lud z zasobów t. zw. muzyki miejskiej albo „artystycznej“, lecz środki samorodnego kultu muzyki, niekiedy — jak n. p. na Podhalu — bogatego w zasoby środków wyrazu i pełnego ich różnorodności. Z drugiej strony pomija się nieraz melodje, obracające się w obrębie kilku zaledwie tonów, a więc o małej pojemności, małym „ambitus“, a więc pojemności tercji n. p. od c-e, gdzie najniższym tonem jest ton c, zaś najwyższym ton e; albo

o pojemności kwarty lub kwinty: n. p. c-f, c-g. Uznaje się je za „nieinteresujące“, ubogie, brzydkie, — zapominając, że te właśnie melodje są etnograficznie niekiedy w najwyższym stopniu interesujące i że nie ma dla zbieracza ani „pięknych“ ani „niepięknych“ melodyj. Te błędne poglądy niektórych zbieraczy wynikają z różnych powodów. Albo zbieracz wychodzi ze środowiska miejskiego, w którem nie miał możności bezpośredniego zetknięcia się z czystym ludowym kultem muzyki, samorodną praktyką muzyczną ludu wiejskiego, albo nie umie słuchać muzyki ludowej inaczej, jak przez pryzmat cech (tonalnych, rytmicznych, harmonicznych i innych), właściwych muzyce „artystycznej“, według których wykształcał swe poglądy i przyzwyczajenia „estetyczne“. Zbieracz taki zapomina o tem, że muzyczna twórczość ludowa posiada zwłaszcza w tonalnym i rytmicznym zakresie właściwości i wartości, jakich nie może posiadać muzyka artystyczna, w której wzajemne ustosunkowanie czynników zmniejsza ich samodzielność. W muzyce ludowej środków tych jest mniej, lecz w zamian za to posiadają niekiedy o wiele większą swobodę i ekspansję, n. p. rytmika i tempo, także czynniki tonalne — a więc w pierwszym rzędzie czynniki melodji i ich interpretacja.

4. W ścisłym związku z tem, co powiedzieliśmy właśnie, pozostaje sposób notowania melodyj. Pozostawia on bardzo wiele do życzenia i to z powodu nienależytego stosunku zbieracza do melodyj ludowych. Ogólną wadą wychowania muzycznego w Polsce jest zaniedbanie w rozwijaniu słuchu muzycznego i zmysłu rytmicznego, oraz nadzwyczaj mierne uwzględnianie nauki dyktatu muzycznego. Kilkuletnia praktyka autora niniejszej pracy, jako członka lwowskiej komisji egzaminacyjnej dla kandydatów na nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach średnich i seminarjach nauczycielskich, wykazała, iż nawet ci kandydaci, którzy posiadają dobre kwalifikacje w innych przedmiotach (np. w grze na instrumencie lub nawet harmonji) niejednokrotnie nie umieją zanotować na tablicy zupełnie prostych zwrotów melodyjno-rytmicznych, co więcej — zdarzają się kandydaci, którzy według reguł umieją przeprowadzić modulację do odległych tonacji, lecz słuchowo nie zawsze lub nie odrazu są pewni, czy dana melodja jest utrzymana w tonacji moll lub dur, czy dany trójdźwięk jest durowym lub mollowym. Niejednokrotnie nie umieją słuchowo rozpoznać interwali zupełnie prostych. Jestto zaniedbanie podstawowe, rzec można: zaniedbanie przynoszące szkodę całemu organizmowi muzycznemu i dyskwalifikujące kandydata na zbieracza melodyj ludowych, których odrębne często warunki tonalne i rytmiczne czynią niechlujnego pod względem muzycznym kandydata bezradnym. Stąd pochodzi ograniczanie się do notowania melodyj szablonowo łatwych lub dostarczanie materjału notowanego błędnie, bez poczucia odpowiedzialności przed sobą samym, w rezultacie więc materjału nieautentycznego, a co najmniej dowolnego. Dodać tu

musimy, że nie mówimy w tym wypadku o melodjach, które wymagają wyłącznie zbierania zapomocą fonografu, a to ze względu na daleko posuniętą odrębność tonalną lub rytmiczną, albo na skomplikowaną interpretację tempa, lecz o tych melodjach, które może zanotować ze słuchu każdy, nawet skromnie, lecz normalnie co do słuchu wykształcony człowiek, nie będący muzykiem zawodowym. Zbieracz przygodny lub stały powinien zdać sobie sprawę z tego, że pewne melodje śpiewa lud w specjalnych tylko wypadkach, tak iż nie codzień można je słyszeć. Zbiór powyższy, a wraz z nim większość drukowanych również nie liczy się prawie z tym faktem, podaje „chleb codzienny“, pomijając zwłaszcza tak ważne melodje, jak obrzędowe, zdradzające w mniejszym lub większym stopniu swą starodawność. Zauważyć można także modernizowanie tonacyj „kościelnych“ przez zbieracza, który sądzi, iż np. melodja w t. zw. tonacji lidyjskiej jest „właściwie“ melodja durowa „fałszywie“ śpiewaną lub graną przez lud; albo że VII. ton w tonacji mollowej musi być podwyższonym „gis“ w „a-moll“, gdy w rzeczywistości słyszymy tonację eolską („a-moll“ z „g“, zamiast „gis“,) do której nie jest przyzwyczajonym, albo o której coś słyszał, lecz nie zdaje sobie z niej sprawy. Zbieracz opuszcza często ozdobniki melodji ludowej, sądząc iż nie są „potrzebne“, w rzeczywistości jednak nie umiejąc ich rozróżnić, uchwycić lub zanotować nawet wtedy, gdy zanotowanie melodji (bez ozdobników) nie sprawia mu szczególnych trudności. Zbieracz z absolutnym słuchem muzycznym będzie w stanie zanotować tonację słuchanej melodji (według absolutnej wysokości tonów), ale to wyjątki rzadkie; wobec tego musi się i tę stronę zbiorów uznać za problematyczną, lecz równocześnie za „malum necessarium“. Wreszcie zbieracze nie zdają sobie sprawy z tego, że przy każdej melodji należy umieścić dla kontroli i innych celów: nazwę miejscowości (z wymienieniem powiatu i województwa), datę zapisania melodji, nazwisko wieśniaka wzgl. wieśniaczki i ich wiek i zaznaczyć czy melodja jest wokalną (tekst!), czy instrumentalną, t. j. na jakim instrumencie wykonaną. Tylko w rzadkich wypadkach zbieracze uwzględnili te postulaty, nie trzymając się instrukcyj; metody *Kolberga* nie zdołano pokonać ani wewnętrznie ani zewnętrznie. W wielu zaś wypadkach nie zdołano nawet zbliżyć się do niej.

Wreszcie należy się tu uwaga generalna: jej treścią jest określenie stosunku interesowanych czynników do sprawy melodyj ludowych. Stosunek ten da się wprawdzie wystarczająco określić słowem „obojętność“, lecz wymaga jeszcze bliższych określeń. Nie znajdziemy wprawdzie na piśmie dowodów, iż wobec tej sprawy ogół lub odnośne instytucje są obojętne, nie otaczając opieką tego rodzaju badań na jednym z najbardziej rodzimych wytworów, jednakże brak zewnętrznych objawów tej opieki i zainteresowania, brak długotrwały i jeszcze trwający (do czego przyczynia się brak natury organizacyjnej), mówi sam wystarczająco za wszystko inne. Spotkać

się można nawet z objawami lekceważenia tej sprawy, której nie lekceważono w Polsce wzgl. w sferach odpowiednich w dawniejszych dziesiątkach lat i której nie lekceważy się w innych krajach, wytężających swą pracę w kierunku zebrania wszelkich materjałów własnej rdzenności muzycznej, objawiającej się w folklorze. Tam rozpoczęta dawno praca zbierawcza nie doznała przerwy i jest nadal prowadzona z zastosowaniem metod i środków stworzonych przez rozwijającą się naukę. Pominąwszy zawodowych etnografów, można u nas bez trudu zauważyć luźne jednostki nieobojętne wobec sprawy, która jest w zaniedbaniu. Wśród muzykologów polskich zaledwie jeden lub dwóch interesuje się etnografją muzyczną, mającą na obczyźnie przedstawicieli tej miary, jak: H. Riemann (†), K. Stumpf, v. Hornbostel, Abraham, Lach, Bartók, Kodaly, Aubry (†), Myers, Mersmann itd. Instytucje naukowe, na ogół niechętnie się odnoszące do wszelkich prac, zawierających przykłady nutowe (dowodów na piśmie oczywiście nie dają), temsamem nie mogą działać popierająco na ponowne podjęcie lub tok badań, których rezultatem są zbiory melodyj ludowych, opracowane naukowo. W ostatnich czasach zaszedł nawet wypadek rzucający dziwne światło: groziło wydanie pewnego cennego zbioru melodyj ludowych polskich przez obcego (niemieckiego!) nakładcę, wydającego, cenne światowego znaczenia wielotomowe już wydawnictwo naukowe etnograficzno-muzyczne. Uratowano sytuację, która jest dziwaczną wobec tego, że kraj o niskiej walucie, jak Węgry stale wydaje cenne publikacje z zakresu etnografji muzycznej i to zarówno własnej jak i obcej. Wydanie wspomnianego zbioru przez obcych byłoby niewątpliwie połączone z pewnemi korzyściami dla nauki, zainteresowałoby obcych dla polskiej muzyki ludowej, a w uczuciu wielu „trzeźwo myślących“ uwolniłoby nasz kraj od „niepotrzebnych wydatków“, ale nie zmieniłoby faktu, iż obojętność dla wytworów rodzimych pewnej kategorji jest u nas niewątpliwa, mimo iż od szeregu lat nie brak nawoływań do zaprzestania lekceważenia pewnych nauk dlatego, że albo są nowe albo zaniedbane. Pozostawić należy przyszłości osąd, czy pewne tendencje w obecnym szkolnictwie średnim wpłyną (pośrednio) dodatnio na postęp naukowych prac, które wraz z innemi naukami mają świadczyć o zdolności narodu do normalnego i organicznego rozwoju we wszystkich kierunkach reprezentowanych w całokształcie nauk europejskich.

Jeżeli ten stan rzeczy w Polsce opiera sie może na przypuszczeniu, że *„Lud“ Kolberga* jest całością bez poważnych luk, albo że *Kolberg* dokonał wszystkiego, tak iż dalsze wydawnictwa mogą być tylko przyczynkami do zaokrąglonej już całości, to podstawa takiego sądu nie liczy się z rzeczywistością. *Kolberg* opracował jedynie w najogólniejszych zarysach kilka ziem Polski [Krakowskie, Kaliskie, Kieleckie, Radomskie, Sandomierskie, Przemyskie, Lubelskie, Chełmskie, część Małopolski (Tarnów-Rzeszów), Mazow-

sze, Poznańskie]. Następcy *Kolberga* i *Gloger* dostarczyli przyczynków. Mimo to całości opracowania Polski wzgl. wyzyskania całej skarbnicy melodyj ludowych w Polsce nie posiadamy. Obok dawniej wymienionych luk istnieją dalsze, niemniej wielkie i dotkliwe. Południowe i niektóre północne i północno-wschodnie ziemie Polski wymagają opracowywania od samego początku. Dziwnie zbiegły się z tym faktem dalsze: *Kolberg*, *Juszkiewicz* i inni zbierali gorliwie melodje na Pokuciu i Litwie, ale niektóre rdzennie polskie lub pod polskim wpływem pozostające ziemie Polski nie są reprezentowane żadnym zbiorem. Etnograficznie tak ważna b. gubernia siedlecka i ziemie południowo-małopolskie są kartą zupełnie lub prawie niezapisaną w zbiorach polskich melodyj ludowych. Dodać tu należy, że szereg różnych mniejszych i większych prac, wydanych nawet przez znakomite instytucje naukowe, i zawierających zbiory melodyj ludowych, zdradza obojętność wobec najprymitywniejszych zasad notowania i wydawania melodyj. Oznaczają one nawet cofnięcie się do czasów dalekich przed *Kolbergiem*. Wydane przez tego wielkiego zbieracza melodje nastręczają nam często różnego rodzaju wątpliwości (zwłaszcza co do właściwości tonalnych, miary taktu, rytmiki i tempa). Aie nawet w początkowych pracach *Kolberga* nie znajdziemy tyle nieporozumień... ortograficznych, tyle błędów i wprost jaskrawego dyletantyzmu w wyborze miary taktu i wartości nut, ile zawierają n. p. zbiorki Szembekówny lub Kantora. Rezultatem jest to, że część muzyczna każdej z tych publikacji jest bezwartościową, a nadto obfitującą w liczne, nie poprawione w korekcie błędy drukarskie. Kto nie zna tych melodyj z pierwszego źródła, kto zatem nie zna bezpośrednio z wykonania przez lud, ten nie może na podstawie wspomnianych wydawnictw poznać niekiedy nawet w przybliżeniu autentycznego wyglądu melodyj. Przypadkowo poznałem z miarodajnego źródła historję wydania jednej z takich prac. Przewodniczący instytucji naukowej polecił drukować ją bez żadnej oceny. Niewątpliwie zawahałby się, gdyby chodziło n. p. o pracę z zakresu literatury polskiej; ale melodje ludowe „nuty"!?... Miejmy nadzieję, że wypadek taki, który zresztą miał miejsce na szereg lat przed r. 1914, był unikatem. Błędów tego rodzaju nie znajdziemy na szczęście w zbiorze krakowskiego Muzeum Etnograficznego. W tem jedna z jego dodatnich stron, choć nikt ze zbierających materjał tego zbioru nie miałby pretensyj figurowania w muzycznych wydawnictwach naukowych.

Ażeby praca w zakresie gromadzenia materjałów dla badań nad folklorem muzycznym mogła być na nowo podjętą, musimy spełnić szereg warunków wstępnych, bez których nie może być mowy o wydatności i celowości tej pracy. Społeczna organizacja pracy tego rodzaju w dzisiejszem społeczeństwie musi oprzeć się na innych niż dotąd podstawach. Praca dorywcza i luźnie prowadzona nie pomnoży wartości, które

w rzeczywistości są własnością narodową. Niewątpliwie potrzebne jest uświadomienie nietyle może ogółu, ile sfer, które prace zorganizować, prowadzić i gromadzić są jedynie powołane. Samorzutność w podjęciu tej pracy przez szerszy ogół kół oświatowych jest niezbędna, ale nieodzowne jest również zogniskowanie organizacji, aby bez porozumiewania się wzajemnego nie wykonywać z osobna tego samego kilkakrotnie, co może być wykonane raz, t. j. z użyciem jednych sił, lecz gruntownie i celowo. Z drugiej strony nie można odkładać rozpoczęcia pracy aż do chwili, w której organizacja będzie faktem określonym przez specjalne zrzeszenia, statuty, regulaminy i instrukcje. Praca ta bowiem jest niecierpiącą zwłoki. Dlatego wypracowanie obszerniejsze niż dotąd wskazówek dla zbieraczy melodyj zdaje mi się być niezbędne. Nie można wprawdzie pominąć faktu, iż wskazówki takie nie będą u nas pierwszemi w swym rodzaju; nie da się również zaprzeczyć, że (poza organizacyjną pracą dla wspomnianego „*Volkslied in Oesterreich*“) rezultaty odezw i instrukcyj były prawie minimalne i zwykle szybko stwierdzały brak wytrwałości w pracy wymagającej, jak niewiele innych przedsięwzięć, właśnie wytrwałości. Jednakże byłoby przykładaniem ręki do dzieła zniszczenia lub zaprzepaszczania dobra narodowego, gdybyśmy, zdając sobie sprawę ze znaczenia kulturalnej pracy tego rodzaju (choćby na tle zestawienia wyników u obcych), chcieli obojętnie pozostawić rzecz na uboczu i ze spokojem spoglądali na fatalny stan sprawy i groźne dla przyszłych pokoleń skutki tego stanu.

(Ciąg dalszy nastąpi).

Przyczynek do dziejów polskiej muzykologji.

Udzielony nam łaskawie z bibljoteki Ministerstwa W. R. i O. P. odpis własnoręcznego orędzia, które we wrześniu 1849 r. napisał późniejszy redaktor „Ruchu muzycznego“ *Józef Sikorski*, rzuca znamienny promień światła na pierwsze poważne zamierzenia muzykologji polskiej.

Podając je bez bliższych komentarzy, chcemy już dzisiaj zwrócić uwagę na niepospolite znaczenie osoby Józefa Sikorskiego, którą w naszem piśmie niejednokrotnie bliżej nam się zająć wypadnie. Tendencje i prace Sikorskiego zasługują na to, aby zbadać ich niewątpliwą łączność z bujnie już dzisiaj u nas rozkwitającą nauką muzykologji.

„Zajmując się zbieraniem materjałów do historji muzyki w Polsce potrzebnych, w niemożności odbywania po obszernym polskim kraju podróży celem zwiedzenia i przejrzenia bibljotek oraz archiwów kościelnych i klasztornych, mianowicie odleglejszych od Warszawy, proszę w imieniu miłości sztuki i pamiątek narodowych o pomoc i pośrednictwo u osób, które z powołania swego są choćby cokolwiek obznajomione, a przez miejsce swego zamieszkania wiadomości muzyki kościelnej dotyczące zebrać albo ich zebranie zarządzić mogą. Takiemi osobami są duchowni wogóle, mianowi-

cie przełożeni tych klasztorów i kościołów w Polsce, które oddawna istnieją i świetnie położone bywały.

Wiadomości dla mnie pożądane i pewny tego jestem, tkwiące po bibljotekach i archiwach, a może gdzie i na poddaszach kościelnych lub klasztornych ukryte, w regestrach i rachunkach administracyjnych, aktach kościelnych, zawierających nadania i rozporządzenia władz lub bractw kościelnych, w statutach synodalnych, rękopisach i drukach, napisach nagróbków, aktach zejść po klasztorach i kapitułach mogących się znajdywać i w innych źródłach po różnych miejscach się nastręczających, a łatwych do przejrzenia, są następujące:

1. Staraniem i nakładem znakomitych w Polsce Panów duchownych, świeckich, kongregacji wznoszono liczne kościoły; niezbędne do służby Bożej organy bywały w nich zaprowadzone, trzebaby wiedzieć czyim kosztem, kiedy, jakiego mistrza pracą i jakim nakładem to zrobiono, ile organ miał głosów i jakich, kiedy, przez kogo, jakim kosztem go restaurowano.

2. Śpiew kościelny szczególniej od XV wieku u ludu upowszechniony, wywołał mnogie kancjonałów, psałterzy, pieśni luźnych spisywania i wydania. Tu trzeba wiedzieć co się dotąd w bibljotekach zostało, jakie wydania, ile były w używaniu, kto autorem pieśni albo muzyki, czy się dotąd utrzymuje między ludem itp. Opisanie egzemplarzy sumiennie bibljograficzne jest konieczne, a nadto dla ocenienia, wypisanie z niego choć części nut wedle pisowni oryginalnej, bez pominięcia najmniejszych nawet znaków.

3. Duchowni z obowiązku uczący się muzyki, która w czasach im odleglejszych od naszych, tem wyłączniej kościelną była, musieli mieć pisma o niej tereotyczne przepisywane z zagranicznych autorów, albo własnego utworu. Tu trzebaby wiedzieć autora, tłumacza lub przepisywacza, datę pracy lub wydania oraz miejsce, czas używania tego rodzaju teorji, nazwisko nauczyciela lub uczniów oraz szczegóły o nich biograficzne. I tu opis bibljograficzny jest konieczny, wyszczególnienie nadpisów, paragrafów lub rozdziałów, ich obszerność, sposób traktowania przedmiotu, przykłady muzyczne itp.

4. Po wielu kościołach utrzymywano stałe chóry śpiewaków i muzyków. Epoka założenia takich stowarzyszeń, ich skład, czasy kwitnienia lub upadku, koszta, nazwiska organistów, (którzy nieraz musieli być znakomitymi w swej sztuce), dyrektorów i osób im podległych, z jaknajwiększą liczbą szczegółów osobistych, ich obowiązki i praca itp., wyszczególnienie instrumentów muzycznych, opis tych, któreby się do naszych czasów przechowały, to wszystko bardzo będzie użyteczne.

5. Rzeźby mogące się znajdować na jakiejkolwiek części kościoła a mające coś w sobie muzykę obchodzącego, np. wizerunek instrumentów, układ chóru, ustawienie i liczbę osób muzykę wykonywających, też obrazy, nagrobki i wszystko, czego przewidzieć nie można a co nieraz samo o przedmiocie mówi, spi-

sane i objaśnione ile można, wielkie światło rzucić może.

6. Nakoniec niech nic pominięte nie będzie, choćby i do muzyki światowej należało, bo choć się bardzo z czasem rozrosła, jest jednak odnogą kościelnej.

Niepodobieństwem jest wymagać, aby tego wszystkiego wszędzie szukano, bo i nie wszędzie się znajdzie, wymieniłem tylko to, co jak mi się zdaje tu i owdzie po odrobinie się znajduje. Jedna wiadomość wesprze drugą i jakiś ciąg się ułoży tem dokładniejszy im więcej będzie wątku. Dla oszczędzenia chętnym osobom pracy i dla osobistego rzeczy zbadania, nadmieniam, że ile to być może, raczej łaskawe przesłanie mi do obejrzejrzenia egzemplarzy do 2 i 3 należących jest mi pożądane, zwrot święcie zaręczam. Ile razy jednak czy to z powodu zbytniej odległości, wielkości egzemplarza, rzadkości jego lub innych okoliczności miejsca to mieć nie może, niech gorliwość o dobro ogólne i chwałę zwycięży wstręt do mozolnej nieraz choć niedługiej pracy. Jest w tem i dla każdego pracownika zaszczyt, bo kto jeden tylko kamień choćby i nieociosany do wielkiego budynku historji przyniesie, ten i sobie pomnik stawia.

Warszawa, dnia 27 września 1849.

(—) *Józef Sikorski.*

Adres: Józefowi Sikorskiemu w Redakcji Bibljoteki Warszawskiej, ulica Senatorska Nr. 46, 8/9.

KRONIKA.

POZNAŃ — KONCERTY.

Poznań wierzy, stara się wierzyć, że muzyka jest równie nieodzownym czynnikiem w życiu kulturalnem jak i nauka, np.; że ta wiara nie weszła jeszcze w krew, to nie wina tutejszego społeczeństwa, które ma dobre chęci jednakże. Ale zanim te chęci urosną do poziomu wysokich i stałych potrzeb kulturalnych upłynie jeszcze dużo wody, a tymczasem upodobaniami rządzi przypadek, albo narzucona (reklamą) opinja. Że z tego wynikają dziwactwa, to już na to nie ma rady, ale czasami aż żal tej masy ludzi dobrej chęci, która się entuzjazmuje Kubelikiem w natłoczonej sali, a Gerardy gra przed pustemi krzesłami; na Lipkowską trudno o miejsce, a przecudny chór katedralny X Gieburowskiego śpiewa dla pustej sali. W takiem środowisku, jak Poznań, gdzie właściwie polska kultura artystyczna jest dopiero w zarodku, takie nieporozumienia są nieuniknione. Nie pozostaje prawdopodobnie bez wpływu na ten sam stan i epoka, w której żyjemy, bo dosyć jaskrawe zmiany zachodzą pod tym względem — jak ogólnie wiadomo — i w środowiskach, które przed wojną były ogniskami wysokiej kultury muzycznej jak: Wiedeń, Berlin, Hamburg, u nas Warszawa itd., a gdzie narzekania na puste sale koncertowe są nazbyt częste. Przypuszczam jednakże, że tam działają przyczyny innego porządku, a u nas innego.

Czynnikami pracującymi nad podniesieniem kultury muzycznej w Poznaniu, oprócz agencyj koncertowych, którym chyba o to dopiero na samym koniuszku chodzi, są: katedra muzykologji na Uniwersytecie (prof. dr. Ł. Kamieński), Państwowe Konserwatorjum Muzyczne (dyr. dr. H. Opieński), Wielkopolska Szkoła Muzyczna (dyr. dr. W. Piotrowski), Opera miejska (znako-

micie pracująca — dyr. Stermicz-Valcrociata), Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych (wydawca niniejszego pisma: prezes H. Opieński, sekretarz genaralny K. Barwicki), liczne zespoły chóralne z chórem katedralnym (chłopcy i mężczyźni — dyr. X. dr. Gieburowski) i chórem męskim „Echo“ (dyr. prof. Raczkowski) na czele i wreszcie „Filharmonja Poznańska“, Stowarzyszenie muzyków operowych, które powstało dopiero w tym sezonie i ma na celu urządzanie stałych koncertów symfonicznych (co dwa tygodnie) w Auli Uniwersytetu, w niedziele o 12-tej. Każda z wyżej wymienionych instytucyj w swoim zakresie ma b. ważne zadanie do spełnienia, a wszystkie razem pracują bardzo wydajnie dla wspólnego celu, stworzenie polskiej kultury muzycznej.

Że do pracy nad istotnie p o l s k ą kulturą muzyczną ma najwięcej danych Poznań, to chyba wskazuje fakt, że we wszystkich wymienionych instytucjach niema niearyjczyków. Tego faktu nie wolno lekceważyć, bo nie znamy jeszcze jego doniosłości. Nie mówię tego w imię jakiegoś bojkotu innej rasy, ale poprostu z ciekawości dla rezultatów samodzielnej pracy, z samymi sobą, na polu muzycznem. Tak dawno przecież nie byliśmy w tej pracy sami, w pracy, której rezultaty ongi tak świetne bywały. Bóg to wie co z nas będzie, jeżeli znowu zaczniemy sami ze sobą pracować — przecież to jednak ciekawe. Wszystkie instytucje muzyczne w Poznaniu jakoś pracują i nawet z pewnym rezultatem. Orkiestra operowa nie tylko świetnie gra w teatrze (np. ostatnie przedstawienie Otella), ale i znakomicie się spisuje na koncertach symfonicznych, do których musi ukradkiem próby robić, gra bowiem codziennie w teatrze, a w niedzielę oprócz koncertu i wieczornego przedstawienia ma jeszcze popołudniówkę. Konserwatorjum wypuściło w tym roku dwie doskonałe pianistki i obie polki, a przed tem skrzypka, także polaka. A takiego chóru kościelnego, jak poznański katedralny, to napewno nawet w „najmuzykalniejszem, polskiem mieście“ niema. Następnie cały, ogromny i tak polski ruch kół śpiewaczych. Ma to wszystko jeszcze dużo sęków i szorstkie jest często na powierzchni, ale są to „samosęki“, nad gładzeniem których lekko jest pracować. Jeśli chodzi o ruch koncertowy w tym sezonie, to, soliści (obcy) oczywiście będą ci sami co w Krakowie, Łodzi czy Warszawie, a było ich jednakże od początku sezonu za dużo, żeby można się nad nimi zastanawiać. Jeśli chodzi o ruch lokalny, to podkreślić należy z wielkiem uznaniem wprowadzenie stałych koncertów symfonicznych, których brak było nieznośnie w przeszłym sezonie. Dotychczas odbyło się dwa programowych i jeden przypadkowy. Po zatem bardzo ważnem wydarzeniem w życiu muzycznem Poznania był koncert a capella chóru katedr. pod kierunkiem X. dr. Gieburowskiego. Program składał się z motetów: Vittorii, Croce, Ruffo, Nanino, Mendelsohna (psalm), Haydna, Aiblingera i Gomółki. Koncert ten zrobił wrażenie nieoczekiwane; wprost się wierzyć nie chciało, że może być w Polsce chór, któryby tak mógł śpiewać i że X. Gieburowski jest muzykiem o tak wielkich zdolnościach i kulturze. Nie wiem, czy władze katedralne zdają sobie sprawę z tego, kto i jak kieruje muzyką w katedrze, ale w każdym razie powinny otoczyć jaknajtroskliwszą opieką chór cały i jego nadzwyczajnego kierownika, jest to bowiem splendor wielki, rozchodzący się z pierwszej katedry polskiej na cały kościół polski i jego sztukę muzyczną, a X. Gieburowski swoją pracą czyni wielki wkład do ogólnego skarbca naszej kultury muzycznej. *sw.*

WARSZAWA.

Opera, Filharmonja, Konserwatorjum.

Po długo trwających naradach, po targach, po szarpaninie nerwów rozpoczęto 11-go października sezon operowy H a l k ą Moniuszki. Pierwszą oznaką skupienia swych sił i wejścia na tory pracy normalnej było w początku listopada wznowienie „Zamarłych oczu“ D'Alberta. Ale i to przedstawienie nie wykazało rezultatów jakichś nowych usiłowań, któreby nam nie były już znane z poprzednich przedstawień tej opery.

Oprócz dawnych bardzo dobrych zresztą wykonawców p. Mokrzycka (Myrtocle), Freszel (Arcezjusz), Dobosz (Galba), Wermińska (Marja z Magdali), zwrócił na siebie uwagę w roli Pasterza p. Stanisław Kowalski; bardzo dobry materjał głosowy p. Kowalskiego jest jednak obecnie jeszcze niewyrównany w swej emisji, ma brzmienia różnorodne, czasem gardłowe, wymowa też pozostawia wiele do życzenia. — Miesiąc grudzień zaznaczył się wystawieniem „Carmeny" Bizeta w nowej bardzo ozdobnej szacie. Faktem tym pragnęła dyrekcja skokietować publiczność i pociągnąć w stronę Teatru Wielkiego. Chociaż więc „Carmen" przystrojono za pieniądze, któreby się należały jakiejś nowej — zwłaszcza polskiej — operze, niechże jednak ten wysiłek artystyczny będzie obok przeszłorocznej kreacji „Fausta" dumą naszej sceny tem więcej, że jej wygląd zewnętrzny przewyższa swym efektem „Carmenę" paryską. Zasługa to pp. Drabika i Popławskiego. Reżyserja tego ostatniego, bez względu na to, czy pochodzi z naśladownictwa wzorów rosyjskich, czy z własnej inwencji, zasługuje na uznanie, bo wprowadziła moc życia w całą akcję, bo, złączona z projektami Drabika zalała scenę bogactwem barw i grą świateł, bo doskonale zgrupowała tłumy i sytuacjom scenicznym bohaterów dała podłoże racjonalne. Wszystkie akty były pod tym względem wysoce interesujące, a zwłaszcza drugi i czwarty.

Cały efekt nowości w tem wznowieniu opiera się na stronie dekoracyjnej i reżyserskiej przedstawienia. Muzyczna strona opery miała też pewne chwile, w których można było zauważyć zmiany na korzyść. Sławny i sławnie partaczony kwintet drugiego aktu zaczął się wprawdzie niepewnie, ale w dalszym ciągu postawił się zupełnie dobrze. Chór wykazał dużo postępu w brzmieniu i całym sposobie traktowania swej roli.

Znakiem pytania była kreacja głównej bohaterki. Otóż trzeba zaznaczyć, że z trudnego bardzo zadania wywiązała się p. Wanda Wermińska pod każdym względem bardzo dobrze. Micaëlę śpiewała p. Czapska, Don José'go Gruszczyński, Escamilla p. Freszel.

Szkoda, że przy wznowieniu nie pomyślano cokolwiek o tłumaczeniu libretta, pozostawiając jego dawne śmieszności i banalności.

* * *

Sezon Filharmonji mimo stadjum niepewności został w tym roku zorganizowany i zapowiedziany dosyć wcześnie — widoczna była ręka sprężystych dyrektorów Chojnackiego i Fitelberga. Już w drugiej połowie września ogłoszono abonament na koncerty rozpoczęte hołdem dla Beethovena (VII Symfonja). Poczem przerzucono się odrazu do twórczości dzisiajszej, pod której hasłem głównie sezon się toczy; na pierwszy ogień poszła Suita Ravela „Tombeau de Couperin" (Prelude, Forlane, Menuet, Rigaudon). Kwiaty swej kolorowej inwencji, malowanej arcypomysłową i arcygustowną kombinacją dźwięków i harmonji, złożył Ravel na grobowcu Starego Mistrza Couperin'a. Pragnie go uczcić swoją Forlaną, swym Menuetem, swoją fantazją z tak innej duszy tryskającą, że już nic nie mającą wspólnego z celem i charakterem form starych, tanecznych. A jednak między temi tak różnemi światy jest jakaś nić bardzo rozciągnięta a nie przerwana Ona to ponad epoką późniejszych klasyków i romantyków łączy je między sobą i sprawia, że każdy z dzisiajszych „modernistów" patrzy w stronę mistrzów starych nie tylko z czcią głęboką, ale i z miłością. Suitę grano z zastosowaniem się do jej stylu doskonałem, co umie dobrze zrobić Fitelberg i nasza orkiestra.

Obok Suity skupila na sobie uwagę: „Opowieść romantyczna" Rogowskiego. Po fazie wgłębienia się w egzotykę Wschodu, wycofał się Rogowski w swej ostatniej kompozycji z pewnej sfery sztuczności a własna fantazja wprowadziła go na drogę, na której może prędzej znaleść siebie i prędzej swe siły rozwinąć. „Opowieść romantyczna" zdradza na tej drodze postęp bardzo widoczny. Wykonaniem dyrygował sam autor. Umieszczanie w obecnym sezonie na programach Koncertów Symfonicznych, kompozycji polskich zaznaczyło nareszcie chęć zerwania ze zwyczajem, którego się przez długi czas nie można było pozbyć. Muzyka kompo-

zytorów polskich nie występuje już odosobniona, zamknięta w produkcjach specjalnych. Programy wielkich koncertów abonamentowych mówią o zastosowaniu zasady nacjonalnej w stosunku do wykonywania dzieł polskich. To też z uznaniem należało powitać postawienie na następnym koncercie obok Morza Debussy'ego utworu innej epoki, innych założeń i potrzeb estetycznych a dla nas miłego zawsze, uwertury: Morskie Oko, Noskowskiego. —

Morze Debussy'ego ma w sobie bezdeń sił i przebogate życie barw. Muzyka ta jest głębokiem odczuciem pewnych nastrojów morza, jest pochwyceniem jego uroków, jego mowy i raczej jego dobrego, niż złego humoru. „Morze" było doskonale grane pod kierunkiem Fitelberga, a równie dobre wykonanie „Przygód Sowizdrzała" uwydatniło różnicę między muzyką Straussa a Debussy'ego. Zestawienie to podkreśla subtelność Debussy'ego. i grubość efektów Straussa. W drugim abonamentowym koncercie Symfonicznym wykonano uwerturę do Marji Statkowskiego ujmującą, rozwijającą się logicznie a zamykającą w całości doskonałej, myślą szlachetną, w godny siebie strój, dobrej, dźwięcznej orkiestracji ubraną. Drugą polską kompozycję tegoż koncertu było Scherzo fantastyczne: „Rycerz i pokusa" Leopolda Kroneberga (dyrygow. przez autora); kompozycja krystalizująca się w dobrem i dźwięcznem brzmieniu orkiestry mówiła o znaomości faktury orkiestracyjnej. Sztukę swoją pokazali Fitelberg i orkiestra na odtworzeniu drugiej Symfonji Skriabina, która wysnuwa się z jednego zasadniczego motywu i wypowiada w bardzo przejrzystej polifonji bez przeładowania, bez maniery, ze spokojem i w najszlachetniejszym nastroju. Czwarty koncert abonamentowy poświęcono siedemdziesiątej piątej rocznicy zgonu Chopina. Słowo wstępne Karola Szymanowskiego (wygłoszone przez Józefa Chmielińskiego) uderzyło w strony uczuć i refleksji, jakie są dzisiaj w każdym głębszym umyśle polaka świadome i jasno zdefinjnowane. Utwory Chopina grał Józef Śliwiński a orkiestra z Fitelbergiem na czele przygotowała z wielką starannością warjacje Noskowskiego na temat preludjum A-dur. Sensacją V-go koncertu było Artura Honeggera „Mouvement Symphonique Pacific". Objaśnienie utworu zapowiadało, że autor według własnego wyznania „lubi tak lokomotyvy, jak inni kobiety lub konie", wskutek czego jego kompozycja jest: „oddaniem wrażenia wzorowego i rozkoszy fizycznej za pomocą utworu muzycznego". Nie można się dziwić, że utwór w ten sposób pojęty pozostał dla publiczności, mimo doskonałego wykonania przez orkiestrę, zupełnie niezrozumiałym.

O wiele poważniejszem wydarzeniem niż odegranie Pacific'u Honnegera było ukazanie się na estradzie Filharmonji Igora Strawińskiego, najgłośniejszego dziś kompozytora młodej Rosji. W Scherzu fantastycznem op. 3 jawiły się subtelności orkiestrowe jako zapowiedź późniejszego lubowania się dźwiękiem orkiestry. W Suicie „Płomienny ptak" można było już poznać istotny rodzaj, styl i zamierzenia twórcze Strawińskiego, które dochodzą do szczytu w balecie: Petruszka („Piotruś"). Orkiestra była doskonałą wykonawczynią myśli autora; jedynie niedostatecznie przygotowana suita z baletu: Pulcinella (na ten. at Pergolesi'go) zamąciła niepotrzebnie wrażenie całego koncertu. Powtórzenie dwóch suit baletowych pod dyrekcją Fitelberga w VII-ym koncercie abonentowym uwypukliło ich charakter i siłę wyrazu; zato koncert fortepianowy Strawińskiego z towarzyszeniem instr. dętych zawiódł oczekiwania; rzadkie są w tym koncercie chwile odsłaniające z poza mgły gęstej, jasne niebo inwencji pięknej i ujmującej (jak np. Largo) — akompanjament brzmi przeważnie jednostajnie grubo-odpychająco.

Ósmy koncert abonamentowy zapoznał nas znowu z polską symfoniczną nowością; są nią „Szkice morskie" T. Joteyki. W kompozycji tej Joteyko zbliża się do stylu nowszego. Cztery pieśni Suity: „Mgły i wschód słońca", „Mewy", „Żegluga". „Spokój i majestat morza" wypowiadają się muzycznie dźwiękiem pięknym, interesującemi harmonjami i motywami. Nigdzie tu niema żadnych banalności, wszędzie jest gust i umiejętne traktowanie orkiestry, wszędzie umiar jakiś dyskretny, nie przekraczający linji

poza którą usposobienie liryczne autora musiałoby się spotkać z żywiołem dla niego za twardym, za silnym.

W inwencji swojej okazał Joteyko duszę poetyczną a w technice, w środkach jakich używa zalety muzyka bardzo wykształconego. Suita jest dobrym nabytkiem programów symfonicznych i powinna być wykonywaną dość często; Fitelberg i orkiestra wystudjowali Szkice morskie starannie i bardzo ładnie wykonali.

„Sinfonia dramatica“ współczesnego kompozytora Respighi'ego mimo że ją Fitelberg dyrygował z całem oddaniem się utworowi i wniknął w każdy jego szczegół nie zrobiła wrażenia. Zbytnia długość utworu przy ubóstwie głębszej myśli twórczej sprawia, że symfonja staje się w miarę słuchania mało zajmująca. To też barwna suita Ravela: Ma mère L'Oye przyniosła słuchaczom odpoczynek po dramatyczno-operowych dłużyznach dzieła Respighiego. Jeszcze mniejszą wartość niż kompozycja tego autora przedstawił grany na XII abonamentowym koncercie utwór również włoski Franciszka Malipiero: „Impressioni dal vero“.

Z solistów wybitniejszych, którzy przesunęli się przez estradę Filharmonji należy wymienić wybitną śpiewaczkę koloraturową: Lydję Lipkowską, pianistów: Egona Petri'ego, M. Rosenthala, Artura Rubinsteina, J. Śliwińskiego, I. Strawińskiego, A. Borowskiego, Alfreda Hoehna; ze skrzypków: Henryka Marteau, Irenę Dubiską i Kubelika. Zanotować również trzeba dodatnie wrażenie jakie sprawił występ Tria Późniaka oraz przedziwne produkcje kwintetu paryskiego (flet, skrzypce, harfa, altówka, wiolonczela). Pięknie zapowiada się talent śpiewaczki Marwidówny (uczennicy p. M. Sobolewskiej); jest to prawdziwy sopran dramatyczny.

* * *

Z szeregu koncertów, które się odbyły w sali konserwatorjum na specjalne uznanie zasłużyły: koncert muzyki francuskiej (z udziałem wiolonistki Germainy Liodon i Stanisławy Szymanowskiej), akademja ku czci ś. p. Mieczysława Surzyńskiego (organy i przemówienie p. Rutkowskiego) recital Ireny Dubiskiej (zajmująca sonata Respighiego z Wł. Raczkowskim przy fortepianie) a przedewszzstkiem występ wspaniałego kwartetu tryjesteńskiego (kwartety Boccheriniego, Beethovena i Debussyego). Sympatycznie przedstawiła się śpiewaczka p. Janina Gluzińska („Pieśń polska w historycznym rozwoju“) — a ogólny zachwyt jak zwykle wzbudziła Stanisława Szymanowska głównie wykonaniem utworów swego brata Karola. Poważne znaczenie kulturalne i artystyczne miał Wieczór sonat Beethovena (op. 30, op. 96 i op. 47) w wykonaniu Melcera i Wacł. Kochańskiego. Inteligentnie i z dużą siłą wyrazu traktowała wykonane przez siebie pieśni (Różyckiego, Niewiadomskiego, Szopskiego, Rachmaninowa) p. Halina Leska, przy akompanjamencie p. L. Ursteina a pianistka p. G. Konatkowska z Poznania, wykazała wysoką muzyczną kulturę i żywy temperament.

* * *

W olbrzymiej sali „Varsovia“ popisywało się dnia 7 grudnia „Echo“ krakowskie pod dyrekcją B. Wallek-Walewskiego. Wspaniały chór męski, który na Wszechpolskim Zjeździe śpiewaczym w Poznaniu (w czerwcu b. r.) zdobył nawyższą nagrodę, wystąpił z dużemi utworami: „Gewontowa baśń“ Walewskiego, „Na anioł Pański“ Wolfsthala, „Taniec mgieł nocnych“ Szopskiego, „Ave Cesar“ Niewiadomskiego, a oprócz tego odśpiewał szereg pieśni ludowych.

Vars.

Z powodu braku miejsca korespondencje ze Lwowa i Krakowa umieścimy w następnym numerze.

Wiadomości bieżące.

Lwów. Prof. kons. Dr. *Adam Sołtys* ukończył II symfonję oraz kilka pieśni. — Prof. kons. Witold Friemann napisał cykl pieśni do słów oryginalnych staro-francuskich oraz pieśń chóralną do tekstu St. Wyspiańskiego. Tenżesam artysta ma na ukończeniu II. koncert fortepianowy. —

X. Dr. Hieronim Feicht napisał obszerną pracę o słynnym polskim kompozytorze kościelnym z XVII. wieku, Bartomieju Pękielu. Badaczowi temu udało się odkryć 40 instrumentalnych kompozycji Pękiela (dotyczas nieznanych) i szereg również dotąd nieznanych utworów kościelnych Pękiela. Nadto odnalazł nieznane rękopisy „Bogurodzicy“, dające pogląd na nierozstrzygnięte problemy, dotyczące prastarej pieśni polskiej. — P. Marja Szczepańska, bibljotekarka Zakładu Muzykologicznego Uniw. lwow. odnalazła nieznaną pasję 3-głosową z końca XV wieku.

*

Karol Szymanowski napisał cykl mazurków fortepianowych, złożony dotychczas z 16 utworów. Nadto pracuje nasz znakomity kompozytor nad koncertem fortepianowym. (Przyp. Red. O mazurkach Szymanowskiego umieścimy osobny artykuł A. Chybińskiego. Stanowią on wybitny zwrot w twórczości kompozytora).

*

Filharmonja poznańska zaprosiła p. Abendrotha (Kolonia) do dyrygowania koncertym symfonicznym 28. 12. 24.

*

Egzamin dyplomowy z fortepianu zdały w Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu pp. *Kurpiszówna* i *Piasecka* (klasa p. Wierzbickiej) ze stopniem celującym.

*

Józef Śliwiński wyjechał na koncerty do Niemiec, gdzie nie grał już od dosyć dawna.

*

Na wzór zespołu „Motet et Madrigal“ (dyr. Henryk Opieński) utworzył się w Krakowie zespół wokalny pod dyr. p. Barańskiego. Oprócz tego dyr. Barabasz zorganizował zespół instrumentalny Tow. Muz. Oba te zespoły kultywują w pierwszym rzędzie muzykę polifoniczną.

*

Znakomity chór czeski „Smetana“ (dyr. Cerny) przyjeżdża do Polski na kilka koncertów.

*

W listopadzie u. r. umarł w Paryżu rosyjski kompozytor i pianista Sergej Liapunow. Zmarłemu udało się dopiero w 1923 r. wyjechać z raju bolszewickiego i osiedlić się w Paryżu, jednakże organizm wyczerpany i znękany nie wytrzymał długo. Ważniejsze jego utwory orkiestrowe są: dwie symfonie, ballada, uwertura, polonez, poemat symfoniczny „Haszysz“ i inne, pozatem cały szereg utworów fortepianowych o dużej melodyjności i nie skomplikowanych. Wogóle w roku ubiegłym śmierć nie szczędziła wybitnych imion pomiędzy muzykami: Busoni, Fauré, Puccini i teraz Liapunow; jak na jeden rok to dużo.

*

Berlińska „Staatsoper“ wystawiła „Zwingburg“, kantatę sceniczną 24-tetniego Ernesta Křeneka, jednego z najmłodszych i najradykalniejszych kompozytorów wiedeńskich. Gest bardzo śmiały jak na berlińską oficjalną operę. Krytyka przyjęła „kantatę“ dosyć spokojnie i prawie że życzliwie.

*

„Nowa muzyka rosyjska“. Pod tym tytułem urządzane koncerty po większych środowiskach muzycznych Europy ściągają dużo ciekawych, ale jeśli się bliżej przyjrzeć nazwiskom, to trzeba przyznać rację „Zeitschrift für Musik“, która mówi, że trzebaby to nazwać „muzyką żydowską“, bez żadnej zresztą złej myśli. Jeśli jest między nimi Miaskowskij i Alexandrow, to tylko po to, żeby ich wpływom ulegać.

*

Słynny chór Sykstyński (Rzym), który jest właściwie połączeniem chórów z kilku bazylik rzymskich objeżdża pod dyrekcją ks. Casimiri'ego Niemcy, wywołując na koncertach podziw nadzwyczajnem bogactwem i blaskiem brzmienia i efektów dynamicznych. Nie zawsze się jednak podoba teatralność i zbyt gorąca żywiołość kontrastów z jaką wykonywują klasyków rzymskich.

*

Instytut w Hellerau pod Dreznem (dawny Instytyt Jaques-Dalcrose'a) wystawił w operze drezdeńskiej poemat plastyczny pod tytułem: „Der Mensch und seine Sehnsucht“ z muzyką Dariusa Milhaud.

*

Teatr w Bayreuth po dziesięciu latach przerwy znów przystąpił ubiegłego lata do kontynuowania przedstawień wagnerowskich.

*

Ruch muzyczny w Hiszpanji przedstawia się z lotu ptaka następująco: w kraju jest przeszło 20 towarzystw filharmonicznych, około czterdziestu Towarzystw Muzycznych zależnych od centrali w Madrycie, która skierowuje artystów koncertujących do różnych miejscowości na prowincji. Koncerty te urządza się tylko dla członków Towarzystwa Muzycznego. W samym Madrycie pozatem są dwie orkiestry: symfoniczna (dyr. Arbas) i filharmoniczna (dyr. Casas). Opera jest prawie całkowicie oddana na usługi Włochów, tak że opery hiszpańskich autorów mają bardzo mało dostępu. Stosunki te oczywiście nie sprzyjają rozwojowi hiszpańskiej muzyki operowej. Koncerty wogóle mają większe powodzenia i są dosyć ożywione pod względem programów. Muzyka współczesna jest szeroko uwzględniona.

*

W Niemczech wzmaga się zainteresowanie do muzyki chóralnej tak u kompozytorów jak u publiczności. W ostatnich miesiącach koncerty chórowe w Berlinie miały duże powodzenie. Występowały: Ochsche Hochschulchor, Singakademie (Georg Schumann), Kittelsche Chor, chór kozaków dońskich, chór Sykstyński (Casimiri), a wykonywane były poza koncertami pieśniowemi albo starej muzyki (chór Sykstyński) takie dzieła jak: „Izrael w Egipcie" Händla, „Requiem" Verdi'ego i „f-moll msza" Brucknera; dzieła wielkie, działające masowością brzmienia i prostą a monumentalną i piękną linią muzyczną.

*

Ku uczczeniu pamięci Pucciniego ma stanąć w Rzymie nowy gmach operowy, który ma być nazwany imieniem zmarłego kompozytora.

*

Wiedeńska „Volksoper" wystawiła Schönberga dramat muzyczny p. t. „Die glückliche Hand". Rzecz nie miała powodzenia. Z tego powodu „Musikblätter des Anbruch" załamując ręce nad straszliwem zacofaniem i upadkiem muzykalności Wiednia, a „Zeitschrift für Musik" cieszy się i wzgardliwie uśmiecha; na czwarte przedstawienie sprzedano 12 biletów, chociaż sam kompozytor miał dyrygować. Przedstawienie odwołano.

*

Opery: „Intermezzo" R. Straussa i „Don Gill von den grünen Hosen" Braunfelsa, wzbudziły w niemieckim świecie muzycznym duże zainteresowanie.

*

W Winterthur (Szwajcarja) wykonano psalm symfoniczny „Król Dawid" Artura Honeggera (autora Lokomotywy Pacific) do słów René Moraxa. Utwór interesujący; wartoby było naszym chórom zapoznać się z nim i chociażby częściowo spróbować wykonać.

Z LITERATURY MUZYCZNEJ.

Józef Reiss: „Książki o muzyce od XV do XVII wieku w bibljotece jagiellońskiej", Kraków 1924 (Odbitka z VI zeszytu „Exlibrisu"), 4°, 38 stron.

Niniejsza praca, bardzo pożyteczna jako przyczynek do dziejów kultury muzycznej i nauczania muzyki w Krakowie w XV—XVII wieku, a zarazem cenna jako studjum bibljograficzno-bibjoteczne, rozpada się na 4 krótkie rozdziały, krótkie, lecz bardzo treściwe. W pierwszym zajmuje się autor kierunkiem nauczania muzycznego w uniwersytecie krak. i podręcznikami muzycznemi używanemi do XVII wieku. W zasadzie nie przynosi ten rozdział rzeczy zupełnie nowych, nie znanych z innych prac polskich (Poliński, Gieburowski), jednakże całość jest wypracowana szczegółowo i metodycznie. Przy tej sposobności autor czyni pewne korektury, poprowia m. i. błędny sąd Eitnera o traktacie Jana Baptysty Benedicta, z którego fragment odnoszący się do muzyki wydał niedawno w „Zeitschrift für Musikwissenschaft". W I-szych i następnych rozdziałach zajmuje się szczegółowiej stosunkiem Jana Brożka (Brosciusa) do muzyki, oraz stosunkiem niektórych teoretyków krak. XVII w., zwłaszcza Starowolskiego, do obcej literatury; przytem czyni przypuszczenia, zupełnie uzasadnione, jakie prace, nie spotykane obecnie w bibljotekach krak., mogły być znane w ówczesnym Krakowie, Rozdzial III jest poświęcony Brożkowi i jego notatkom (marginaljom i anneksom) na tych traktatach muzycznych,

które były w posiadaniu Brosciusa. Metodycznie jest to postępowanie wartościowe i słuszne, gdyż na tej drodze odkrywamy niejeden interesujący szczegół z dziejów naszej muzyki. Rozdział IV zajmuje się wyczerpującą i uznania godną bibljografją tych prac z XVI i XVII wieku, które zajmują się wprost lub pośrednio teorją muzyki, a są w posiadaniu bibljoteki jagiellońskiej. Zachowany jest porządek alfabetyczny.

Z 38 a raczej 32 stron tekstu: 17 stron zajmuje właściwa praca (w tem 7 i pół strony katalog książek), Reszta przypada na piękne illustracje (facsimila) z druków muzycznych krakowskich, a więc traktatów Monetariusa (ok. 1517), M. Kromera (1534), Jerzego Libana z Lignicy (ok. 1539), Jana Spangenberga (ok. 1560), Aleksandra Gorczyna (1647), Szymona Starowolskiego (1650) oraz „rękopiśmiennych notat muzycznych" Jana Brożka (XVII w.). Całe wydawnictwo jest utrzymane na należytej wyżynie typograficznej. Oryginalne ozdobniki z cytowanych druków podnoszą wartość wydawictwa.

Nie można jednakowoż nie uczynić szeregu uwag, dotyczących także metody pracy. Przedewszystkiem należy zawsze dokładne zająć stanowisko wobec tych prac dawniejszych, które tym lub pokrewnym tematem, tak lub owak, się zajmowały. Jeśli na str. 12 odpiera autor twierdzenie X. Dra Gieburowskiego, dotyczące rozpowszechnienia dzieł staroklasycznej teorji muzyki w Krakowie, to równą dokładność należałoby stosować względem innych prac polskich, bez względu na ich wartość. Wszak autor zupełnie nie podaje „literatury przedmiotu". Dowiedzielibyśmy się z niej, że autor nie jest pierwszym, który zajmuje się historją nauczania muzyki w Krakowie od XV do XVII wieku. Jeśli zaś chodzi o rozpowszechnienie obcych dzieł teoretycznych w XVI w. w Krakowie i o zdanie sobie sprawy z tego na podstawie zbiorów bibljoteki jagiellońskiej, to wybaczy autor, jeśli mu zwrócę uwagę na pracę p. t. „Teorja mensularna w polskiej literaturze muzycznej I połowy XVI wieku" (Kraków 1911, nakładem Akademji Umiejętności). W tej pracy (str. 3—5) są wymienione także inne traktaty znane i używane w Krakowie w XVI wieku. Są tam również podane pewne źródła, którymi autor omawianej przez nas pracy nie zajął się, mimo ich znaczenia dla swego tematu. Postronny czytelnik pracy p. Reissa i „Teorji mensuralnej" mógłby niepotrzebnie wysnuć wnioski niekorzystne dla niego i posądzić go albo o niedokładność pracy albo o chęć ukrycia zależności od cytowanej „Teorji mensuralnej". Metoda naukowa nie uwalnia nikogo od wyczerpującego podania „literatury przedmiotu" i nie toleruje umyślnego lub nieumyślnego ignorowania cudzych prac. — Inne jeszcze uwagi należy tu dodać. Na str. 14 podaje autor kilka traktatów teoret. znajdujących się także poza bibljoteką jagiell. w Krakowie, między innymi „Rudimenta" M. Agricoli i „Erotomata" Wilphlingsedera. Możnaby uzupełnić tę wzmiankę szeregiem innych traktatów zachowanych w bibljotekach klasztornych Krakowa n. p. „Phonurgią" Kirchera w bibjotece OO. Kanoników regularnych i t p. — Twierdzenie autora na str. 16: „Wszyscy pisarze średniowieczni traktujący o muzyce występują w inkunabułach" sc. bibljoteki jagiellońskiej — dowodzi zarówno wielkiego optymizmu autora (oraz niekoniecznie słusznego stanowiska wobec X. Dra Gieburowskiego), jak i nieznajomości pracy prof. dra Jana Wolfa (Berlin) p. t. „Verzeichnis der musiktheoretischen Inkunabeln mit Fundorten", zawartej na końcu wydania traktatu Francesca Caza „Tractato vulgare de Canto figurato" (Berlin 1922; str. 63—92). Wolf uwzględnia tam inkunabuły bibljoteki krakowskiej, a spis jego nie potwierdza optymizmu p. Reissa. Należałoby zbadać tę kwestję. Wszak praca Wolfa ma o 2 lata wcześniejszą datę niż praca p. Reissa. — Co do uwagi na str. 22 odnośnie do „niestety niekompletnego" 5-głosowego motetu „Per merita Sancti Adalberti" Walentyna Gavary (Gutka), krak. kompozytora z XVI w., to jesteśmy w miłej możności zamiany „niestety niekompletnego" na „na szczęście kompletny", jakkolwiek nie w tych zbiorach, o których autor wspomina. Żmudne poszukiwania poza Krakowem odbyte, pozwoliły nam odkryć szereg staropolskich kompozycyj w całości, uznawanych dotąd za niekompletnie zachowane.

Adolf Chybiński (Lwów).

PISMA.

Muzyka. Nr. 1. Warszawa, listopad. *Karol Szymanowski:* Fryderyk Chopin mit o duszy polskiej (z powodu 75-tej rocznicy śmierci Chopina). *Ferrucio Busoni:* O istocie muzyki. Fragment artykułu z „Melosu". *Stanisław Niewiadomski:* O krytyce muzycznej. *Igor Strawiński:* O mych ostatnich utworach *Adam Wieniawski:* Gabriel Fauré.

Rytm. Nr. 13, Warszawa. Numer poświęcony Chopinowi. Artykuły: Miketty, Łukasiewicza, Wrockiego i Glińskiego.

Muzyka i Śpiew. Nr. 45, Kraków. Wspomnienie o Chopinie; artykuł: Tańce i muzyka taneczna; Mowa i muzyka. Artykuł wstępny donosi o powstaniu czasopism: „Muzyki" i „Przeglądu Muzycznego", zapowiada również rozszerzenie swojej objętości i podniesienie do poziomu normalnego pisma muzycznego. Dodatki nutowe jak zawsze: psalmy Gomółki i opracowanie pieśni ludowych i kolend: Walewskiego, Garbusińskiego i Migacza.

* * *

Die Musik. Dezember 1924. *Pauer*: Mozart als Instrumentalkomponist. *Cornelius*: Peter Cornelius in Weimar (setna rocznica urodzin). *Schorn*: Aktuelle Opernfragen. *Jasser*: Rhythmische Struktur chinesischer Melodie. *Schmitz*: Das „Intermezzo" von R. Strauss. *Ileinitz*: Musikpädagogik u. Grammophon.

Schweizerische Musikzeitung. Nr. 28, Zürich. *Unger*: Das Problem der Tonartencharakteristik. *Fueter*: Parallelen zu den Leonoren-Ouvertüren.

Le Courrier Musical. Nr. 18, Paryż. Artykuły: *Louis Aubert* i *E. Gigout* poświęcone pamięci Gabriela Fauré'go.

Musikblätter des Anbruch. November-Dezember, Wiedeń. *Egon Wellesz*: Probleme der neuen Musik. *Bekker P.*: Schicksalslieder. *Weissmann A.*: Strawinsky. *Stefan P.*: Intermezzo u. Demission. *Bekker P.*: Kreneks Zwingburg. *Einstein A.*: Don Gil (Braunfels).

Zeitschrift für Musik. Nr. 12, Lipsk. *Wetz:* Peter Cornelius (100 rocznica urodzin). *Ileuss*: Goethe-Zelters Lied „Um Mitternacht". *Anton* Hans Thoma u. die Musik. *Friedland*: Eine musikästhetische Irrlehre.

Schweizerische Musikpädagog. Blätter. (Feuillets de pédagogie mus.) Nr. 23, Zürich. *Paychére A* : Gabriel Fauré.

Signale No. 47, Berlin. *Schorn*: Operndirektor u. Fiskus. *Scherber F.*: Die Strauss-Affäre. *Der Blattwender*: Frau Musikas Schleppenträger.

Archiv für Musikwissenschaft. 3 zeszyt, Lipsk. *Sachs C.*: Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte. *Ursprung O.*: Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. *Gondolasch M.*: Beiträge zur Gesch. der Stadt Görlitz (Organisten). *Merbach P. A.*: Das Reportoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750. *Reuter F.*: Prolegomene zu einer künftigen Musikpädagogik. *Wolf J.*: Musikwissenschaftlicher Kongres in Basel.

KSIĄŻKI NADESŁANE.

Henryk Opieński: „Stanisław Moniuszko — Życie i dzieła". Lwów-Poznań, nakładem Wydawnictwa Polskiego 1924.

Henryk Opieński: „Chopin", wydanie drugie Lwów-Warszawa, Książnica — Atlas 1925.

Prof. Dr. Adolf Chybiński; Instrumenty Muzyczne ludu polskiego na Podhalu, Kraków, nakładem Akademji Umiejętności, 1924.

Prof. Dr. Adolf Chybiński: O organizację pracy nad melodjami ludowemi. Lwów, nakładem Towarzystwa Ludoznawczego, 1922.

MANUSKRYPTY.

X. Dr. W. Gieburowski; Missa pro defunctis, e-mol.

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczać będziemy wiadomości z działalności Związków i Kół związkowych. Komunikaty do ogłoszenia muszą być do 10 i 25 każdego miesiąca dostarczone do biura Związku.)

Redakcja „Przeglądu Muzycznego".

Protokół z posiedzenia organizacyjnego.

(w streszczeniu)

Warszawa, dnia 7. grudnia 1924.

1 Obecni ze Związku Wielkopolskiego d. d. Dr. H. Opieński, prof. Raczkowski, K. T. Barwicki i I. Kaczmarek

ze Związku Pomorskiego d. d. ks. Patron Lewandowski i prezes L. Makowski,

ze Związku Górnego Śląska d. d. prezes prof. E. Imiela i J. Fojcik,

Związek Małopolski nie był zastąpiony,

ze Związku Mazowieckiego d. d. Z. Kaczyński, P. Maszyński i Dr. Niezgoda,

ze Związku Kieleckiego d. d. Kamiński i B. Egiejmann,

Jako goście d. d. J. Osmólski i A. Pinkas z „Echa" Krakowskiego.

2. Przewodniczył dh. Dr. Opieński, protokułował dh. Kaczyński.
3. Po obszernej i wyczerpującej dyskusji uchwalono założyć **Zjednoczenie polskich Związków śpiewaczych** z siedzibą w Warszawie i przyjęto ustawy tegoż.
4. Do przeprowadzenia rejestracji i prac wstępnych wybrano komisję z dh. Kaczyńskiego, i P. Maszyńskiego.
5. Omówiono sprawę „Przeglądu Muzycznego" jako organu Zjedn. Związków. Każde Koło jest zobowiązane przynajmniej 2 egz. abonować.
6. Protokół podpisali wyżej wymienieni przedstawiciele Związków Śpiewaczych.

Bliższe szczegóły podamy w jednym z następnych numerów „Przeglądu". *B.*

I. ZWIĄZEK WIELKOPOLSKI.

Do wiadomości.

1. Szanowne Zarządy Okręgowe zechcą się zastosować do uchwał z dnia 21. 12. 24. (patrz „Śpiewak nr. 9/10 i 11/12 t. j. dokonać wyborów Zarządów okręgowych do 15. lutego br. i to **po porozumieniu się z biurem Związku.**
2. Odwiedzić wszystkie Koła i wypełnić formularze sprawozdawcze oraz zwrócić uwagę na zaległości na rzecz Związku. WYDZIAŁ.

Kasa Związku:

a) pokwitowania.

Wstęp zapł. „Dzwon" — Bydgoszcz.

Składkę za rok 1924 zapłaciły:

Poniec 17,50, Ostrzeszów Mon. 48,75, Krotoszyn 45,— Lwówek 26,50.

b) Zaległości:

Składkę za r. 1924. 99 Kół prócz tego ogromne zaległości za „Śpiewaka". Razem ze składkami 3,090 zł.

Baczmy, że tylko przy dobrej i sprawnej organizacji możemy sprawę naszą podnieść.

Smutnem jest, że Koła nasze tak mało mają poczucia obowiązkowości zwłaszcza, że pomiędzy zalegającymi są Koła starsze, które się chełpią wieloletnią pracą i tradycją. Zmiana na lepsze konieczna. W przyszłym numerze wymieniamy bezwzględnie opieszałe Koła po nazwisku.

Za Wydział: *Barwicki.*

Z biura Związku:

Wedle regulaminu związkowego, winno każde Koło: a) w początku stycznia odbyć swe Walne Zebranie, b) zapłacić składkę związkową (50 gr. od członka) naprzód i to do 1 kwietnia rb. c) donieść o zmianie zarządu do biura Związku i Zarządu okręgowego.

N. B. Przypominamy o zwrocie list składkowych na pomnik Moniuszki.

II. POMORSKI ZWIĄZEK.

(Od Wydziału.)

Rok 1924 wykazał w życiu śpiewackim intenzywną działalność, czego dowody były zjazdy Okręgowe a przedewszystkiem II. Wszechpolski Zjazd w Poznaniu, wzmożone życie w poszczególnych Kołach, wreszcie powstanie nowych Towarzystw Śpiewaczych, zrzeszonych w Związku Pomorskim. Objaw ten bardzo pocieszający, będzie niezawodnie bodźcem do dalszej intenzywnej pracy na niwie śpiewaczej zrzeszając coraz to więcej kół w Związku. Walne zebranie delegatów kół należących do P. Z. K. S. odbędzie się w sobotę, dnia 2 maja 1925 w Toruniu.

Bliższe szczegóły będą ogłoszone w następujących numerach „Przeglądu". Niezależnie od tego, Zarząd Związku uwiadomi pismem poszczególne Okręgi oraz Koła przesyłając zarazem porządek obrad. Zarząd Związku uprasza wszystkie Koła o uregulowanie należnych składek za rok 1924 w terminie do dnia 1 marca 1925 i przekazanie takowych na ręce dr. skarbnika *Wacława Ossowskiego* — Toruń, Magistrat, główna Kasa.

Również zwracamy uwagę naszym Kołom, by abonowały „Przegląd Muzyczny", który jest również naszem organem związkowym.

Zamawiać należy wprost w Administracji Poznań, Półwiejska 35.

Wydział: *L. Makowski*, prezes.

III. ZWIĄZEK GÓRNOŚLĄSKI.

W Zielone Świątki 1925 r. odbędzie się w Katowicach odn. w Królewskiej Hucie

V. Zjazd Śpiewaczy Związku Górnośl.

Znając wytrwałość i umiłowanie pieśni przez Ślązaków — jest uzasadniona nadzieja, że Zjazd uda się wspaniale. Bliższe szczegóły w następnych numerach „Przeglądu".

Za Wydział: *J. Fojcik,* gen. sekr.

VI. Związek Małopolski.
V. Związek Mazowiecki.
VI. Związek Kielecki.

Od Redakcji. Szanownych abonentów, Koła Śpiewacze, wszystkich Druhów i Przyjaciół „Przeglądu" — prosimy o wczesne zamawianie i nadsyłanie należytości przynajmniej na jeden miesiąc naprzód i to przez P. K. O.

Telefon nr. 3687. P. K. O. Poznań 204920.

Red. i Adm.: „Przeglądu Muzycznego".

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu.